

Mamani, Ariel

Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)

I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX

26, 27 y 28 de septiembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Mamani, A. (2012). *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978) [en línea]. I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2551/ev.2551.pdf*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)

Ariel Mamani

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Autónoma de Entre Ríos

mamaniariel@yahoo.com.ar

Introducción

En este trabajo me ocuparé del movimiento musical denominado Nueva Canción Chilena (NCCh) en los años posteriores a 1973, es decir la etapa de exilio, haciendo apenas mención de los años previos, que corresponden a la gestación y primer desarrollo del movimiento aquí analizado. Está bastante consensuado que los inicios de la NCCh se dieron hacia mediados de la década de 1960, en un contexto de fuertes cambios en la sociedad chilena. Hasta 1973 la mayor parte de las actividades que los músicos ligados a la NCCh desarrollaron se dieron al interior de Chile, siendo esporádicas y muy puntuales las giras o conciertos desplegados en el extranjero. Por tanto, para hablar de este segundo momento en la NCCh, es decir los años en el exilio, debemos remitirnos a la posibilidad de plantear al menos tres etapas bien definidas. La periodización aquí utilizada posee diferencias con aquella esgrimida por otros estudios que han trabajado el exilio chileno¹. Esta demarcación tentativa en lo temporal es producto del análisis de fuentes orales, escritas y sonoras con las cuales se ha trabajado y permitiría un acercamiento al exilio de los músicos de la NCCh más ajustado.

Como primera instancia encontramos el período comprendido entre los años 1973 y 1978, que es el momento cuando se produce la diáspora que disgregará a los artistas por diversos países un a vez consumado el golpe de estado. Este momento estuvo signado por la preponderancia de acciones vinculadas a la resistencia, principalmente llevando el canto comprometido y de denuncia por diversos escenarios fuera de Chile. También fue un momento de trauma personal en la vida de los músicos, que debieron acomodarse a la nueva situación producto del exilio y el extrañamiento.

Un segundo período fue el que cubrió los años desde 1978 hasta 1981. Esta etapa presenta una desaceleración de las actividades vinculadas a la resistencia y la denuncia contra el régimen en relación al período anterior. Esto afectó en algunos aspectos al mercado laboral, ya que se vieron disminuidas las fuentes de trabajo. Pero principalmente este período estuvo signado por la triste

¹ Estos estudios preliminares realizan una periodización que divide en tres etapas al proceso del exilio chileno. La primera, se extiende desde septiembre del 73 a 1980. Se define por la salida masiva de chilenos al exilio. Por su parte, la segunda etapa, cubre la decenio comprendido entre los años 1980-1990, donde el exilio político se reduce, pero donde crece el exilio económico. También en este período se produce el comienzo del proceso de retorno. La tercera etapa, que va de 1990 a 1994, que es la de la repatriación propiamente dicha. GARCÉS, Mario *et alli* (comps.), *Memoria para un nuevo ciclo*, Lom, Santiago, 2000.

certeza de que la caída de la dictadura no sería ni tan sencilla, ni se daría tan pronto como se había pensado. Por lo tanto, esta etapa fue de una profunda introspección de las metas y objetivos como artistas y militantes, pero también de un marcado deseo de retorno al país.

A partir de dicha introspección se produjo una nueva fase en el devenir de la NCCh en el exilio, etapa que delimitaremos entre los años 1981 y 1989. Es en este período cuando se originó un cambio de carácter estético, que fue de suma importancia en algunos de los integrantes del movimiento. Cambio que se vio reflejado en una apuesta diferente en lo que refiere a la poética, y a su vez, mutaciones fundamentales en el plano de lo performativo. Nuevas búsquedas sonoras y replanteos de la propia militancia acompañaron un período marcado por la búsqueda afanosa del retorno a Chile y la posibilidad de mantener con vigencia su propuesta musical.

En esta ponencia, por cuestiones de espacio, abordaré solo la primera de las tres etapas aquí descriptas, es decir los años de la diáspora y resistencia, que van desde septiembre de 1973 hasta el año 1978.

“No hay revolución sin canciones” La Nueva Canción militante

Así rezaba el amplio cartel que dominaba el escenario del Teatro Caupolicán de Santiago de Chile donde cerca de 200 músicos del folclore y de la canción popular brindaron un recital en apoyo al candidato de la Unidad Popular (UP) Salvador Allende. Entre otros, se encontraban Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, los conjuntos Cuncumén, Millaray y Quilapayún; muchos de ellos importantes representantes de la NCCh. En este acto-recital de fines de abril de 1970 también se encontraba presente el propio Salvador Allende, a la sazón triunfador meses después en las elecciones presidenciales. Allí, Allende brindó un pequeño discurso en agradecimiento al apoyo de los artistas a la campaña presidencial que encabezaba². Al establecerse la UP, alianza de varios partidos de izquierda para las elecciones de 1970, casi puede decirse que la NCCh en masa apoyó la candidatura de Salvador Allende con una serie de acciones por demás de contundentes y siguió siendo así cuando la UP llegó al gobierno.³ Poco más de 3 años después, una vez consumado el golpe del 11 de septiembre, algunos de los presentes en dicha presentación habían perdido la vida, mientras otros serían cruelmente perseguidos.

La NCCh fue un movimiento que agrupó a una importante serie de manifestaciones musicales que imprimieron un fuerte halo de renovación a la canción popular chilena y latinoamericana. Este movimiento no renegó de los postulados políticos e ideológicos que defendió desde sus inicios, por

² *El Siglo* 30/IV/1970.

³ ROLLE, Claudio “La Nueva Canción Chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende.”, Pensamiento Crítico, N°2, Santiago, 2002.

ese motivo su presencia consiguió dejar su impronta más allá de lo estrictamente artístico, ya que fue fruto de la agitación social de fines de los años 60 y principios de los 70. La mayoría de los representantes de este prolífico movimiento musical adhirieron a las ideas de izquierda, en especial al Partido Comunista de Chile (PCCh) y si bien alcanzaron altos niveles de creatividad y refinamiento estético se los relaciona comúnmente con la participación y el compromiso político, dándose a entender que la NCCh fue sólo un exponente más de la contingencia a través de la canción protesta.

Sin embargo considerar de ese modo a la NCCh, no sólo es injusto sino que representa un análisis sesgado ya que la cuestión es bastante más compleja. Es difícil explicitar si la NCCh se trata realmente de un movimiento musical propiamente dicho ya que no posee un manifiesto programático, ni una figura que haya impulsado la agenda a desarrollar ni que aglutinara, por sí sola, al resto de los miembros. Quizás, aunque es motivo de discusión, la figura insigne pudiera ser Violeta Parra, a pesar de su muerte intespectiva en los albores de dicho movimiento, ya que a pesar de su desaparición física el influjo de su obra fue de capital importancia para la mayoría de los miembros de la NCCh. De alguna manera se dio una cierta idealización de su figura por parte de los miembros más jóvenes de la NCCh, quienes tomaron a Violeta Parra como un paradigma a seguir.

En todo caso hay que decir que los integrantes de la NCCh se agruparon en torno a una serie de ideas estéticas más bien vagas en un principio, pero que se fueron consolidando en la práctica cotidiana. Su amalgama como grupo, no tan estrecha como se pretende retrospectivamente, fue gestándose más que nada en relación a las experiencias compartidas y a la experimentación realizada por los propios músicos en la esfera artística y, también en el campo de la militancia política. Quizás la unidad se dio, más que nada, en determinadas concurrencias sobre nociones generales, como cierto ideal latinoamericanista, o en la oposición a la imagen folclórica tradicional de Chile, y al amplio nivel de compromiso político que mantuvieron sus integrantes.

Ya sea a través de la afiliación o la participación como simpatizante, tanto en el PCCh como en las Juventudes Comunistas (JJCC), su brazo juvenil, la mayoría de los músicos de la NCCh canalizaron su participación política en los agitados años de la década del 60. Además, el sello discográfico DICAP (Discoteca del Cantar Popular), creado por la JJCC, se transformó en uno de los principales canales de difusión de la NCCh cuando las canciones de protesta se tornaron demasiado frontales para sellos discográficos estrictamente comerciales y de capitales internacionales, quienes se negaron a grabar repertorios demasiados “revolucionarios”.⁴

⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo *et alli Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009.

“Chile, territorio ensangrentado” Represión y exilio

Con la llegada al poder de la UP, en 1970, los músicos de la NCCh asumieron posiciones aún más comprometidas, poniendo al servicio del gobierno popular su trabajo como artistas. Los años de 1972 y 1973 fueron extremadamente difíciles para Chile. La situación se presentó cada vez más compleja y se temía por una guerra civil.⁵ El 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas dieron un golpe militar bombardeando inclusive la propia casa de gobierno donde intentó resistir el presidente Allende. El régimen que emergió del golpe intentó fundar un nuevo orden societal, donde la descomposición de las identidades partidarias sería esencial para una realización plena de dicho proceso. Este programa exigió el uso de una espantosa dosis de violencia y de un efectivo aparato represivo para llevarlo a cabo. Por lo tanto, no fue extraño que la violencia de la dictadura se desatara sin miramientos sobre el campo cultural, en especial sobre los miembros de la NCCh.

La identificación del sonido y la estética de la NCCh con las ideas y postulados de la UP fueron tales que las nuevas autoridades emanadas del golpe entendieron necesaria la completa extinción de este movimiento musical. Las compañías discográficas fueron compelidas a dejar de grabar música que tuviera relación alguna con la experiencia cultural de la UP. La mayor parte de los músicos de la NCCh fueron perseguidos y sus hogares allanados.⁶ El folclorista Héctor Pavez relata que en una reunión a la que fue compelido a asistir junto a otros músicos a fines del año 1973:

Nos dijeron la firme (sic): que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, quena ni charango porque eran instrumentos identificados con la canción social, que el folklore del norte no era chileno; que la ‘Cantata Santa María’ era un crimen histórico de ‘lesa patria’ (...); que los Quilapayún eran responsables de la división de la juventud chilena.⁷

Uno de los músicos más populares de la NCCh y de amplio reconocimiento entre la población chilena en general, Víctor Jara, fue apresado momentos después del golpe en las aulas de la Universidad Técnica del Estado. Días más tarde fue encontrado muerto con evidentes signos de tortura y maltrato.⁸

Este macabro ejemplo se repitió en miles de hombres y mujeres, pero la notoriedad de la figura de Jara dejó de manifiesto hasta donde serían capaces de llegar las autoridades golpistas, y sirvió como una muestra representativa de lo que les podía suceder a muchos artistas ligados, o con

⁵ MOULIÁN, Tomás *Chile actual. Anatomía de un mito*, Lom, Santiago, 1997; PINTO VALLEJOS, Julio (coord.) *Cuando hicimos la historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Lom, Santiago, 2005.

⁶ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, Ril, Santiago, 2003; PARRA, Isabel *Ni toda la tierra entera*, Chabe Producciones, Santiago, 2003.

⁷ LARGO FARIAS, René *La Nueva Canción Chilena*, Casa de Chile en México, México, 1977, p.39.

⁸ JARA, Joan Víctor. *Un canto inconcluso*, Lom, Santiago, 2007.

simpatías hacia la UP.

(...) no fue ni por oportunismo ni por frivolidad que centenares de cuadros ligados a virtualmente todos los dominios de la creación cultural, abandonaron el país. La mayoría se vio obligada a hacerlo o porque huía del franco asedio represivo o porque era despojada de sus fuentes de trabajo con la intervención militar de las universidades y la clausura de la mayor parte de sus centros artísticos y académicos. Muchos se fueron también porque, aunque no se los persiguiera, simplemente no resistieron una atmósfera intelectual y espiritual que se tornó asfixiante.⁹

Los hermanos Parra, Isabel y Ángel, habían fundado en 1965 *La Peña de los Parra*, donde se presentaban semanalmente junto a Patricio Manns, Rolando Alarcón y Víctor Jara. Todos los músicos estables de *La Peña de los Parra* cantaban canciones comprometidas en lo político y desarrollaban una militancia de izquierda. Su nivel de compromiso fue evidente desde la apertura misma de la peña, siendo una marca identitaria para el local y dotando de un importante nivel de pertenencia a los asistentes. Además, el local se transformó en un sitio emblemático para cierta militancia de izquierda que encontró allí un lugar no solo para la difusión de la música popular chilena y latinoamericana, sino que se transformó en un ámbito propicio para la identificación política y el debate político.

Como fundadores de la Peña y representantes importantes de la NCCh, tanto Ángel como Isabel Parra, nada bueno podían esperar de la Junta Militar. El local fue allanado varias veces, se produjeron destrozos varios y se procedió a su clausura. Los nombres de los hermanos Parra aparecieron en una lista difundida en los medios de comunicación, donde se los conminaba a presentarse ante las autoridades. Isabel logró esconderse varios días en la casa de una amiga hasta que la familia la convenció de la necesidad de pedir asilo en alguna embajada. “En ese momento decidimos –recuerda Tita Parra, hija de Isabel- que mi madre tenía que solicitar asilo en una embajada para salvar su vida”¹⁰ Así lo hizo, días más tarde, en la embajada de Venezuela.

Ángel no aceptó ocultarse y fue detenido. Pasó por varios centros de detención, entre ellos el Estadio Nacional y Chacabuco, donde logró desarrollar una tarea artística junto con otros prisioneros hasta que en febrero de 1974 fue liberado.¹¹ Ángel Parra, una vez libre, manifestó a las autoridades militares su deseo de permanecer en Chile para continuar con su carrera musical pero la respuesta fue “(...) que mi voz, mi estilo y mi cara recordaban a la Unidad Popular. Y que eso era algo que en el país se encontraba prohibido.”¹² Fue expulsado en noviembre de 1974 y en un principio se trasladó a México, para luego establecerse definitivamente en Francia. Isabel, luego de

⁹ *Araucaria*, Índice General, 1994, p.11.

¹⁰ PARRA, Isabel *Ni toda la tierra entera*, op. cit., p.23.

¹¹ Una grabación clandestina de dicha actividad logró sacarse del campo de detención y Ángel Parra lo editó una vez radicado en París en el año 1975 para el sello Dicap.

¹² GARCÍA, Marisol, “La música chilena bajo Pinochet”, *La Nación*, Santiago, 26/XII/2006.

dos meses en la embajada de Venezuela logró un salvoconducto que la llevó a Cuba y posteriormente, en 1975 se trasladó a Europa, donde pudo reencontrarse con su hermano.

Tanto Quilapayún como Inti Illimani, ambos grupos manifiestamente partidarios del gobierno del Dr. Allende, se hallaban fortuitamente fuera de Chile al momento del golpe de estado. El grupo Quilapayún, al estallar el alzamiento militar se encontraba realizando una serie de presentaciones en Europa, y su viaje había sido en calidad de embajadores culturales del gobierno chileno. La gira los había llevado por Finlandia, Suecia y Argelia (donde se llevó a cabo la conferencia de Países No Alineados). El 11 de septiembre de 1973 se encontraban en París a la espera del concierto que realizarían en el Teatro Olympia el día 16. “Nosotros comenzamos el exilio sin saberlo. Partimos de Chile, a mediados de agosto de 1973, convencidos de que la gira que iniciábamos duraría algunas semanas.”¹³

Los miembros el grupo, una vez anoticiados del golpe, fueron recibiendo información a cuentagotas y muy confusa sobre los acontecimientos ocurridos. Así lo recuerda Eduardo Carrasco, director del conjunto:

Lo peor comenzó en ese momento: durante algunos días —tal vez sólo fueron algunas horas— nada pudimos saber de lo que estaba pasando en nuestra patria. De muchas partes surgían rumores macabros. Como estábamos en contacto con algunos chilenos que se encontraban en otros países, para suplir la falta de información, nos llamábamos por teléfono para intercambiar noticias. Se formó una cadena improvisada, que iba, desde Roma, hasta Moscú, pasando por Francia, Alemania, Hungría, Argentina, Perú y no sé cuántos países más.¹⁴

A la desinformación sobre los acontecimientos políticos se sumaba el desconocimiento total de la suerte corrida por los familiares y compañeros cercanos.

Nuestra desazón era completa, no sabíamos qué hacer, lo más insoportable era desconocer lo que había pasado con nuestras propias familias: uno podía imaginarse lo peor. Intentamos llamar por teléfono, pero todas las comunicaciones estaban cortadas. Nadie había previsto esta violencia.¹⁵

Corrían noticias de todo tipo, sin tener certezas de lo ocurrido a muchos compañeros, familiares y personalidades del gobierno depuesto. Además circulaban rumores que luego no resultaban ciertos.

Conseguí contacto con Guillermo Plata —escribía en aquellos primeros días el músico y poeta Osvaldo Rodríguez—, está en París... tengo carta de Omar Lara, mandé una elegía que le escribí cuando me dijeron que estaba ya en el otro mundo, se emocionó mucho. Todos se sienten, como tú,

¹³ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.237.

¹⁴ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.241.

¹⁵ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.241.

querido Poni, aislados, enfrentados en una lucha a la cual no se sabe cómo agarrarla.¹⁶

Por su parte, el grupo Inti Illimani había partido de Chile en julio de 1973 para participar del Festival Mundial de la Juventud en Berlín. “Inmediatamente después –relata Max Berrú- iniciamos una gira que nos llevó a la Unión Soviética, Vietnam del Norte y luego a varios países europeos. En Italia nos sorprendió el golpe.”¹⁷ Allí se estableció el grupo hasta su retorno definitivo en 1988.

Es así como la mayoría de los representantes de la NCCh debieron exiliarse y cada cual escapó como pudo y donde pudo. De forma que la NCCh, cuyos miembros se relacionaban, así más no sea por la cercanía del medio, se disgregaron. De esta forma se produjo una involuntaria diáspora que nunca podría ser superada del todo y que cortó buena parte de las colaboraciones que entre los artistas se venía desarrollando.

En Chile era más fácil trabajar con otra gente. –sostenían los Inti Illimani desde su exilio italiano- Aquí en Italia estamos nosotros y la Charo Cofré... y se acabó. Para trabajar con otra gente, con Patricio Manns, por ejemplo, tenemos que ir a París... y París no está cerca, es otro país. No es fácil juntar a un poeta y un músico y hacer canciones.¹⁸

Una vez producido el golpe una parte de la opinión pública mundial rechazó de plano lo acontecido, ya que el contexto internacional era en cierta medida favorable. Rápidamente, los primeros chilenos exiliados y las fuerzas progresistas y revolucionarias de diversos países pusieron en marcha una serie de actos y manifestaciones con el fin de repudiar al gobierno que había emanado del alzamiento militar. Los actos llevados adelante por los diferentes comités se transformaron velozmente en una plataforma importante para revelar al mundo la violencia ejercida por las fuerzas armadas.

“Para cantarle a mi pueblo, caramba, cruzó los mares...

cruzo el cielo y la tierra, caramba// y otros lugares.// Salto los continentes, caramba, // con la guitarra // colgada en el cogote, caramba,// no hay quien me pare.// En Australia y en Londres, caramba, // pa' lao y lao// en Tokio y en Caracas, caramba// el sueño cambiao (Cueca Autobiográfica 1976)

Esta vorágine de viajes y presentaciones en festivales de solidaridad por Chile quedó plasmada en esta ingeniosa cueca del Quilapayún, presente en el disco *Patria* (1976). Allí los Quilapayún

¹⁶ MORRIS, Nancy “Las peregrinaciones del Gitano exiliado: La correspondencia de Osvaldo Rodríguez”, en DEL POZO ARTIGAS, José (coord) *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*, Ril editores, Santiago, 2006, p.152.

¹⁷ CIFUENTES SEVES, Luis *Fragmentos de un sueño, Inti Illimani y la generación de los 60.*, 2000, Versión digital <http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>

¹⁸ *La Bicicleta*, N° 6, 1980, p.32.

toman con humor su destino errante de músicos militantes por la causa de Chile que les había deparado el destino.

La mayoría de los exiliados buscó en un primer momento encontrar las razones del fracaso histórico, de la derrota total ante un enemigo implacable, amén de recapitular acerca de las circunstancias que todo ello le acarreó.

...tirados en unos colchones, que nos servían de improvisados lechos, hacinados en un departamento que nos había conseguido el Gitano Rodríguez, para alojarnos mientras estuviéramos en París, pasábamos las noches en vela, tratando de atar los cabos de ese nuevo enigma que la vida nos había puesto delante. ¿Cómo había que encarar esta nueva etapa de nuestra existencia?¹⁹

Rápidamente la necesidad de no dejarse llevar por la inercia y la firme voluntad de oponerse, al menos simbólicamente, al régimen y sus atrocidades, llevó a los exiliados a agruparse y realizar tareas de denuncia de la situación en Chile. Una vez acallados todos los medios de expresión y eliminados los modos de participación política al interior del país, la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura se fue transformando en la tarea esencial del exilio chileno. En un panorama como ese “Los testimonios de los supervivientes adquirieron, como es lógico, una importancia cardinal. Construir un relato suponía para el superviviente, en ese contexto, sumarse al combate.”²⁰

Esta tarea política de testimoniar también fue asumida por los propios artistas en el exilio, quienes imprimieron a sus creaciones un importante papel de denuncia a partir de sus obras.

Lo que nos sacó –sostiene Eduardo Carrasco, del Quilapayún- de la desesperación, fue nuestra primera decisión de continuar nuestro trabajo, cumpliendo hasta el final la tarea encomendada por el gobierno popular. En esas circunstancias, cualquier inmovilismo habría sido destructor, y aunque todos estábamos conmovidos en lo más profundo por la decepción y el desconcierto, tratamos de remontar el cataclismo, cantando por los jirones de ese Chile, que todavía se debatía entre la vida y la muerte.²¹

Esta labor no sólo fue llevada adelante por los músicos sino que fue realizada por las diferentes manifestaciones artísticas, sobresaliendo entre ellas, además de la música, el cine y la literatura. El escritor Ariel Dorfman sintetizaría esta apuesta al decir que “el acto de escribir, entonces, es la continuación del acto de resistir y de sobrevivir (...), es la misma resistencia, ahora en palabras”²²

Europa fue un campo propicio para tales expresiones. Después de todo, el Mayo Francés y la ola de agitaciones que habían sacudido al continente a fines de los años 60 aún estaba muy presente

¹⁹ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., pp.245-246.

²⁰ PERIS BLANES, Jaume “Combatientes de un nuevo cuño...”, op. cit., p.146.

²¹ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.242.

²² DORFMAN, Ariel “Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy” en JARA, René y VIDAL, Hernán *Testimonio y literatura*, Minnesota, Institute for the studies of ideologies and literature, 1986, p.196.

en estas sociedades. Es por eso que se fueron sucediendo infinidad de manifestaciones, actos, recitales solidarios, encuentros de intelectuales, homenajes a los caídos, festivales, muestras artísticas y proyecciones a lo largo y a lo ancho de Europa, aunque en cada uno de los casos, dependía de las características imperantes en cada país.

(...) no paramos en dos años: actos de solidaridad, homenajes a Allende, a Neruda, a Víctor Jara, encuentros, reuniones, congresos... Nos bajábamos de un avión, para tomar el siguiente, no teníamos tiempo para nada: en dos meses de 1974, no recuerdo cuáles, estuvimos en los cinco continentes. Gracias a esta incesante actividad, nunca alcanzamos a sentir un verdadero rompimiento de nuestros lazos con Chile, éramos parte de su lucha por reconquistar la democracia, representábamos una voz libre de nuestro pueblo avasallado.²³

Una gran cantidad de entidades se prestaron solidariamente a colaborar con la causa chilena, y no solo en Europa, sino que también en América y los otros continentes. Es de destacar la fundación por un grupo destacado de exiliados de la Casa de Chile en México, el Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de la Habana, “Chile Democrático” en Roma, Comité de Solidaridad de Caracas, Comité Sindical Chile de Bruselas; instituciones que desempeñaron importantes tareas de difusión política y cultural, amén de prestar ayuda a los refugiados.

Es así como los miembros de la NCCh fueron convocados reiteradamente para participar de dichos espacios de solidaridad con el pueblo chileno, transformándose en una presencia casi obligada en cualquier acto o festival importante.

Evidentemente, el contenido de nuestros conciertos cambió completamente: habíamos salido como embajadores culturales de un país en construcción, y la vida nos transformaba en portavoces de una cruel derrota histórica, representantes de un pueblo sometido por la más terrible de las dictaduras, embajadores de un martirio, del que diariamente se daban nuevos detalles espeluznantes²⁴

También hay que destacar que este “movimiento de solidaridad se halló atravesado por una cierta voluntad terapéutica (...). En ese sentido, muchos de esos actos de solidaridad fueron verdaderos rituales de reparación.”²⁵ Este protagonismo alcanzado fue esencial para lograr la supervivencia de la NCCh en el exilio.

Después del 73 vino un periodo agitadísimo para nosotros, -relatan los integrantes de Inti Illimani- porque se dio una gran expansión de la música chilena por todo el movimiento solidario en torno al problema de Chile.”²⁶

²³ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.246

²⁴ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.242.

²⁵ PERIS BLANES, Jaime “Combatientes de un nuevo cuño...”, op. cit., pp.150-151.

²⁶ *La Bicicleta*, 38, 1983, p.16.

Si bien la larga lista de festivales y actos de solidaridad que requerían la presencia de músicos de la NCCh conformaron para estos un verdadero circuito de trabajo, hay que destacar que los músicos realizaron estas tareas principalmente como actos de militancia, viviendo ese torrente de presentaciones como un eslabón más de su tarea comprometida.

Jamás perdimos de vista el hecho de que un concierto nuestro podía ser un factor de agitación de la solidaridad con Chile. Teníamos que ser testimonio del drama de nuestro pueblo, pero, al mismo tiempo, mensajeros de su voluntad democrática. Habitaba en nosotros esa contradictoria síntesis de amargura y de voluntad de seguir adelante, sentimiento presente en casi todas nuestras canciones de esa época²⁷

De esta etapa son discos emblemáticos *El pueblo unido jamás será vencido* (1975), *Adelante* (1975) y *Patria* (1976), de Quilapayún; que contienen canciones tales como *El rojo gota a gota irá creciendo*, *Cueca de la solidaridad*, *La represión*.

Por lo tanto, esta febril actividad, produjo una significativa difusión internacional del caso chileno, transformando la causa (quizás como había sido décadas atrás la España republicana) en un emblema generalizado del combate perpetuo entre libertad y opresión.

En 1974 hicimos más de 200 conciertos en distintas partes del mundo –recuerda Max Berrú de Inti Illimani-. Todos teníamos compañeras, varios teníamos hijos y este trabajo nos mantenía alejados de nuestros hogares por diez meses cada año. Sin embargo lo hacíamos con entusiasmo, ya que abrigábamos la esperanza de que esa noche negra iba a terminar luego y de que íbamos a poder regresar²⁸

También hay que destacar que a pesar de este cúmulo de actividades no derivó en un enriquecimiento económico de los músicos. En general los músicos pasaron por similares privaciones que el resto de los desterrados. El cantautor Osvaldo Rodríguez relata así sus malabares para compatibilizar un poco de literatura y algo que almorzar, al ser tentado por los descuentos de una librería en Madrid:

“Reviso unos cuantos títulos y hago cálculos mentales y ele-mentales que me sé de memoria: esta tarde no como en el mesón sino que me someto a la disciplina de un bocadillo o bien me pongo la corbata y me voy al restaurante de mis parientes lejanos en donde siempre me ofrecen una copa y algo para picar. No importa, todo sea por estos libros.”²⁹

Incluso aquellos que podían verse beneficiados por una buena remuneración no vivían esta situación como un avance, aquejados por la desazón de la derrota y el destierro. Es el caso de Isabel

²⁷ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.242.

²⁸ CIFUENTES SEVES, Luis *Fragments de un sueño*, op. cit.

²⁹ RODRÍGUEZ, Osvaldo *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Madrid, Lar, 1984, p.264.

Parra, quien en su paso por Alemania recibe un departamento muy confortable con “todos los elementos necesarios para el confort del hogar que nunca usamos. Por cantar me pagan mucho dinero que voy guardando en un cajón. (...) Quiero organizar mi vida de otra manera pero no sé cómo”.³⁰

No obstante, a muchos la actividad les permitió vivir de su trabajo pero sin lujos, quizás con un panorama algo mejor que otros exiliados. “En los primeros años –rememora Horacio Salinas-, quien tocara guitarra y viniera de Chile, tenía posibilidades de vivir de esto.”³¹ Para algunos significó una tarea política además de un trabajo con el cual subsistir. Este pareciera ser el caso de dos grupos nacidos durante el exilio y cuya tarea, al mismo tiempo de artística, estaba claro que era principalmente militante. Me estoy refiriendo a Taller Recabarren y a Karaxú.

El primero de ellos, fue una agrupación fundada en Francia por Sergio Ortega, compositor de música de concierto, quien sin embargo, ya se había vinculado a la NCCh antes de partir al exilio. Convencido militante comunista, Ortega fue el creador de varias de las canciones más emblemáticas del periodo pre-exilio, como *El pueblo unido jamás será vencido* y *Venceremos*, que se convirtió en el himno de la campaña de la UP en 1970. Ortega fue consecuente en su obra musical, con los paradigmas que había buscado desplegar el PCCh en materia cultural. Buena parte de su producción buscó no solo expresar valores de carácter estético, sino que otorgó especial significación al compromiso político, de modo que sus acciones se articularon de forma contundente, consiguiendo componer desde la contingencia y tratando de conjugar compromiso estético y político.

La producción de Taller Recabarren fue escasa pero su análisis no deja lugar a dudas. Canciones como *Nada para Pinochet*, *Chile Resistencia* y *Hay sangre en las calles*, son muestras elocuentes de la función que buscaban cumplir estas composiciones. De hecho los objetivos de la conformación del grupo se señalan explícitamente en la contratapa de *Venceremos* (1978), su primer LP, grabado en vivo en febrero del 78 durante el 8vo Festival de la Canción Política en Berlín Oriental. “El Taller Recabarren nace de la necesidad de apoyar la lucha del pueblo chileno contra la dictadura. Sus canciones llegan mediante onda corta en diversas radios chilenas y extranjeras (...)”³². Tal vez, *Nada para Pinochet* sea el ejemplo más elocuente de dicho objetivo. La canción es casi una arenga, cantada en diversos idiomas (inglés, francés, alemán y castellano) llamando a los diferentes países a boicotear al gobierno golpista. Hay en estos casos una noción bien clara desde el primer momento de la función que deberá cumplir la obra artística, amén de que se vinculan las diferentes formas de circulación (festivales de solidaridad, discos y difusión por canales alternativos, como fueron las señales de onda corta).

³⁰ PARRA, Isabel *Ni toda la tierra entera*, op. cit., pp.34-35.

³¹ *La Bicicleta*, 6, 1980, p.31.

³² Información contenida en la contratapa del LP “Venceremos”, Movieplay, Madrid, 1978.

De manera muy similar se formó Karaxú, que reunía a músicos chilenos y franceses. El grupo se conformó bajo la guía de escritor y cantautor Patricio Manns, acaso una de las figuras más trascendentales de la NCCh.

“Se me pidió desde Chile que organizara un grupo cuya función principal sería la recaudación de dinero para la resistencia y la Vicaría de la Solidaridad. Después opté por continuar con mi carrera de solista y el grupo siguió sin mí por largo tiempo. De todos modos cumplimos con creces nuestro objetivo.”³³

Patricio Manns había logrado refugiarse en la embajada de Venezuela y pudo salir con un salvoconducto en el mismo vuelo que Isabel Parra. Miembro fundador de la Peña de los Parra, su figura fue marcada por el régimen militar por muy largo tiempo. Su exitosa carrera, tanto literaria como musical, pudo desarrollarse primero en Cuba, y más tarde en Europa.

El año 1978 quizás marqué el final de este ciclo productivo donde la NCCh alcanza niveles internacionales de la mano de la causa contra la dictadura, pero también de gran difusión desde el punto de vista artístico. “En nuestros primeros años en Italia tuvimos un éxito tremendo. Estuvimos de moda, con canciones en los primeros lugares del ranking italiano.”³⁴

Es en toda esta etapa, que va desde 1973 hasta 1978, cuando el repertorio y las búsquedas estéticas de los músicos se ajustan a la situación imperante y la tarea asumida fue la de generar solidaridad ante la situación en su país.

“Cuando me acuerdo de mi país” Solidaridad y adaptación

Durante los primeros años un gran equívoco estuvo presente entre los exiliados chilenos. La gran mayoría vivía la experiencia como algo transitorio, pensando al gobierno de Pinochet como una experiencia de corta duración. Muchos militantes se negaron a “echar raíces” y muchos sostenían la consigna de “no deshacer las maletas”. Sin embargo con el correr de los meses y los años el exilio empieza a ser asumido como un fenómeno estable.³⁵

Cada uno de los músicos intentó sobrellevar el desarraigo de la mejor manera posible. Casi todos, poco a poco pudieron, en la medida de lo posible, sacar a sus familias de Chile y reunirse en el exilio. También poco a poco, los músicos fueron elaborando alternativas para sobrevivir y recuperar algo de la cotidianeidad perdida ante el desastre de haber dejado de improviso su vida en

³³ Patricio Manns. Comunicación personal

³⁴ Max Berrú, integrante de Inti Illimani en CIFUENTES SEVES, op. cit.

³⁵ ARRATE, Jorge y ROJAS, Eduardo Memorias de la Izquierda Chilena. Tomo II (1970-2000), Ediciones B, Santiago, 2003.

Chile. Algunos, como los Inti Illimani, quizás debido a su condición grupal, se construyeron un pequeño mundo muy de acuerdo a sus ideales.

En una reunión en noviembre del 73 –explica Horacio Durán- acordamos el principio de a cada cual según sus necesidades. Esto se hizo en forma muy minuciosa. Vivíamos todos en siete departamentos de un mismo edificio en Genzano di Roma y compartíamos lo más posible. (...) Teníamos un gran desapego por el éxito personal y lo económico. De allí que tuviéramos algunos bienes comunes, como una lavadora, un viejo minibús y otras cosas, sin que cada cual perdiera su vida privada. Tratábamos de que los sueldos fueran de acuerdo a lo que cada uno necesitaba.³⁶

Algo similar ocurrió con Quilapayún, que también favoreció el usufructo de bienes compartidos y una distribución acorde a las necesidades. Lograron establecerse en una comuna cercana a París, Colombes, donde el propio alcalde se interesó vivamente en nuestra suerte de exiliados –señala Carrasco-, y como su municipalidad había terminado de construir un edificio de 28 pisos, en un nuevo barrio, nos ofreció a todos irnos a vivir allí. Gracias a esta generosa oferta, pudimos por fin volver a vivir más civilizadamente, y desde entonces, la mayoría de nosotros habita en esa altísima torre, desde la cual, todos hemos aprendido a amar el París lejano, que aquélla vez descubrimos como una aparición, a través de nuestras ventanas.³⁷

La explicación que hace Carrasco de su adaptación a la vida francesa, más allá de las dificultades que menciona, contrasta con la de miles de exiliados que al no poseer el grado de conocimiento público de su persona, no contaron con la posibilidad concreta de lograr rápidamente un modo de subsistencia. Muchas veces esta falta de oportunidades o la dificultad de adaptación llevaron a muchos exiliados, como afirma del Pozo,³⁸ a no reconocerse como migrantes sino más bien como refugiados. Tampoco se pretende aquí relativizar el sufrimiento de los músicos, quienes, a pesar de poder subsistir a través de su oficio, cargaron sobre sí todas las angustias propias del exilio.

En los años que hemos vivido aquí –relata la compañera de uno de los integrantes de Inti Illimani-, en todo este proceso de adaptación, pasando por el trauma inicial y el inicio de una vida nueva, no hemos sido diferentes a otros exiliados.³⁹

Un caso muy significativo fue el de Osvaldo “Gitano” Rodríguez, quien nunca pudo encontrar algo de paz en sus años de extrañamiento de Chile. Rodríguez había sido, desde muy joven y como estudiante de arquitectura en Valparaíso, uno de los impulsores de la importante ola de peñas que se crearon a mediados de los años 60 en Chile. La acción de estos locales, donde a partir del pago de

³⁶ CIFUENTES SEVES, Luis *Fragmentos de un sueño*, op. cit.

³⁷ CARRASCO, Eduardo *La Revolución y las estrellas*, op. cit., p.248.

³⁸ DEL POZO, José *Rebeldes, Reformistas y Revolucionarios. Una historia oral de la izquierda chilena en la época de la Unidad Popular*, Ediciones Documentas, Santiago de Chile, 1992.

³⁹ CIFUENTES SEVES, Luis *Fragmentos de un sueño*, op. cit

una pequeña suma de dinero se podía escuchar música y tomar un vaso de vino, fue fundamental para lograr la primaria conformación y difusión de la NCCh.⁴⁰ Como cantautor y poeta, el Gitano Rodríguez era conocido en el ambiente artístico como un representante importante del movimiento. Es por eso que al producirse el golpe, Gitano debió pasar por diversos escondites ya que era buscado por fuerzas militares. Finalmente, luego de varios días de huída, pudo asilarse en la embajada argentina y llegó a Buenos Aires a mediados de Octubre.

Osvaldo Rodríguez, como todos los que debieron partir al exilio, estaba devastado, con “(...) el dolor de dejar la patria así, de esa manera, mendigando un salvoconducto.”⁴¹ En Chile habían quedado su mujer, de la estaba distanciado, y su pequeño hijo de 4 años. Luego de unas semanas retenido en Argentina, se radicó en la RDA a partir de que por estar relacionado al PCCh se le facilitara un salvoconducto. En Alemania se estableció en Rostock, una ciudad portuaria sobre el Báltico, donde se pensaba formar un colectivo de artistas chilenos (literatura, danza, música). La experiencia, según relata Rodríguez, terminó en un rotundo fracaso.

En 1976 se trasladó a París y luego a Checoslovaquia. En Francia pudo grabar su segundo LP, *Les oiseaux sans mer*, y realizó estudios de Sociología de la Literatura en la Ecole des Hautes Etudes. Tampoco allí pudo afianzar su posición, era muy fuerte el sufrimiento que le imponía el destierro. “(...) me fumé medio Gitane antes de abrir el block. Lo único que logré escribir fue: militares de mierda, me estoy muriendo de pena”.⁴² Ya en 1985 se radicó en Italia desde donde intentó por varios medios lograr la autorización que le posibilitara el retorno a Chile. Rodríguez nunca pudo llevar adelante una carrera musical provechosa, tal vez por su calidad de cantautor solista o por su condición de bohemio empedernido. Tampoco pudo desarrollar una tarea dentro de la literatura, más allá de esporádicos trabajos y numerosos proyectos.

Isabel Parra, hermana de Ángel, pudo escapar de Chile cuando el golpe. Su producción como cantautora, en aquellos primeros años del destierro, denota todo el dolor, la pena y el sufrimiento del exiliado. “Ni toda la tierra entera //será un poco de mi tierra. //Dondequiera que me encuentre//seré siempre pasajera.//(...) Puedo hablar, puedo reír //y hasta me pongo a cantar //pero mis ojos no pueden // tanta lágrima guardar.” (Ni toda la tierra entera 1974)

Este es un ejemplo, entre otros tantos, donde puede vislumbrarse de manera más destacada como se produjo el impacto en los exiliados. La producción musical y discográfica de aquellos momentos es una buena muestra de ello. Los discos editados por los artistas de la NCCh en esta

⁴⁰ MAMANI, Ariel “Revolución con empanadas y vino tinto. Peñas, sociabilidad y transformación política. Chile década del 60”, Actas 1as. Jornadas arqueología de la contemporaneidad. Cultura del espacio y cultura política en las ciudades latinoamericanas 1966-2001, Instituto de Investigaciones en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC), Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata.

⁴¹ RODRÍGUEZ, Osvaldo *Cantores que reflexionan*, op. cit., p.140.

⁴² MORRIS, Nancy “Las peregrinaciones del Gitano exiliado...”, op. cit., p.169.

etapa estuvieron plagados de canciones que traducían el sentimiento de miles de chilenos exiliados. Por un lado se reivindicaban las banderas e ideales del Chile de la UP, a pesar de la derrota. Es por ello que en los primeros LPs del exilio se vuelven a grabar o se rescatan obras que fácilmente cobraban actualidad ante la realidad chilena, más allá de que sus textos estuvieran haciendo referencia a otros temas o momentos históricos.

El golpe militar –dice Ángel Parra- ha influido en todos los chilenos, desde la derecha hasta la izquierda. Con mayor razón en un pintor, en un escritor, en un músico. Se nota en las canciones. En las mías y en las de otros compañeros; se nota en la violencia del lenguaje, en la decisión, los textos están profundamente marcados por los acontecimientos. La razón ya estaba dicha hace diez años atrás: nuestra Canción no es de salón, es una canción hecha de la vida diaria, de lo que está pasando. ¿Cómo entonces no sentir la influencia del golpe?⁴³

Es así como el pueblo, los puños alzados, las “grandes alamedas”, las banderas, el compañero caído, serán los temas más evocados. La música seguirá en la senda trazada antes del exilio, con un fuerte componente andino en lo sonoro y continuando con la búsqueda de una amalgama entre la música popular y la música de raíz académica. La música servirá para la denuncia, para pedir castigo y exaltar la resistencia, y para mantener viva la ilusión ante la pronta caída del régimen.

Sin embargo, no todos pudieron adaptarse a esa situación sin, al menos, sentir algo de incomodidad. Isabel Parra, ante la situación se preguntaba:

“Qué cantar. Las canciones de la contingencia chilena, del triunfalismo estéril están obsoletas. Por lo menos para mí. Siento pudor de cantar ‘Venceremos’ o ‘El pueblo unido’. Pero aprendo que estos himnos entonados por grupos y pueblos son demostraciones de solidaridad, de afecto hacia Chile. Nuestra actividad musical está directamente relacionada con los hechos sangrientos que ocurren en nuestra patria. La fraternidad mundial y un enorme movimiento masivo se vierten hacia Chile y nuestros países de América Latina en dictadura.”⁴⁴

Al pasar los años, sin embargo, comienza a notarse en la producción, un cierto cambio. Poco a poco las canciones del Chile popular comienzan a dejar espacio a creaciones más reflexivas y que denotan la asunción plena de una realidad dura pero implacable. Importantes en este punto son muchas de las canciones de Patricio Manns: “Cuando me acuerdo de mi país”, aparecida en 1977 en el disco Canción sin límites, o la extraordinaria “Vuelvo” de 1978. Es que hacia el año 78 “(...) la vida misma de cada exiliado había cambiado ya en forma sustancial o empezaba a sufrir mutaciones importantes. El proceso de integración en los países de acogida se producía de manera inexorable (...).”⁴⁵

⁴³ *Araucaria*, N° 2, 1978, p.153.

⁴⁴ PARRA, Isabel *Ni toda la tierra entera*, op. cit., p.36.

⁴⁵ *Araucaria*, Índice General, 1994, p.3.

Conclusión

Conforme fue pasando el tiempo y los actos de solidaridad fueron espaciándose en el tiempo, la posibilidad de mantener los circuitos de trabajo fue un problema a resolver para los miembros de la NCCh. El extrañamiento, la pérdida de los circuitos de trabajo en Chile, sumado al conflicto que suponía radicarse en países cuyos idiomas no eran el castellano, con la consecuente dificultad de inserción, pusieron a la NCCh en peligro de desintegración. Sin embargo, y casi en forma paradójica, la actividad desarrollada en aquellos primeros y duros años de exilio, produjeron la consolidación del movimiento, al menos de los representantes más connotados. En buena medida, esta primera etapa en el exilio (1973-1978) significó la profesionalización plena de muchos de los representantes de la NCCh. La infinidad de conciertos, presentaciones, viajes, reportajes, fueron dando a los músicos un roce internacional y una práctica que no poseían anteriormente en Chile.

De hecho –recuerda uno de los miembros de Inti Illimani-, cuando empezó nuestro exilio iniciamos un tipo de organización interna con un criterio más profesional y de empresa, tal vez facilitado por nuestra formación ingenieril⁴⁶ (sic) y esa característica tan chilena de organizarse siempre. Yo estoy convencido de que una de las razones de la estabilidad del Inti a lo largo de los años ha sido pensar en el bien común antes que en el propio.⁴⁷

Por otro lado, a pesar de ciertas incomodidades y del sufrimiento personal, la mayoría de los músicos de la NCCh se sumaron de forma militante al combate contra la dictadura desde su espacio artístico. Las largas giras y la multiplicidad de actos y conciertos no fueron solo un espacio laboral para los músicos, sino que posibilitaron la continuación de parte de la actividad política que desarrollaban en Chile antes del golpe, aunque con importantes cambios en relación al período anterior.

La profusa actividad de aquellos primeros años generó cierto inmovilismo en la creación musical, situación que se vio acompañada por la necesidad de interpretar en vivo aquellas canciones caras al movimiento de resistencia y que recordaban a la experiencia de la UP. A su vez, poco a poco, cada uno de los músicos buscó adecuarse a la nueva situación, tanto desde lo personal como desde lo artístico, siendo en este punto divergentes las estrategias utilizadas y las formas en que cada uno pudo resolver su particular situación.

Hacia el final del período aquí analizado, además de la adaptación propia después de varios

⁴⁶ Inti Illimani nació en 1967 dentro del ámbito universitario. En un principio todos sus integrantes eran estudiantes de Ingeniería de la UTE (Universidad Técnica del Estado).

⁴⁷ CIFUENTES SEVES, Luis *Fragmentos de un sueño*, op. cit.

años de exilio, comenzó a vislumbrarse un cambio estético dentro del movimiento que posibilitara tener mayor inserción en el competitivo mercado artístico europeo, lo que abrirá las puertas a un nuevo período de la NCCh que no estará exento de disputas y tensiones que dejarán una marca de larga duración.